

Condor und Aeroplan

Interkulturelle und kulturwissenschaftliche Aspekte der Technik- und Wissenschaftsdiskurse bei Adalbert Stifter und Franz Kafka

von *Maria E. Brunner*

«Ich habe es dir gesagt, Richard, das Weib erträgt den Himmel nicht.»

A. Stifter, *Der Condor*

Der Technik- und Wissenschaftsdiskurs ist in der Literatur ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein dominantes Thema¹. Jean Paul, Stifter, Raabe und Kafka liefern allerdings nicht nur eine beginnende, sondern auch eine zunehmende Fortschreibung des Themas. Stifter und Kafka bilden mit ihren literarischen Werken einen Wende- und Angelpunkt des Wissenschafts- und Technikdiskurses ihrer Zeit.

Naturwissenschaftliches und technisches Denken dominiert ab Mitte des 19. Jahrhunderts parallel zur wachsenden Bedeutung der Ökonomie das gesellschaftliche und individuelle Leben; Technik wird von der ursprünglichen Hilfe bei der Bewältigung von Natur- und Alltagsproblemen zu einem Teil einer umfassenden Kultur, zugleich wird sie zum Gegenstand der Kulturwissenschaft.

Zu den Technik- und Naturwissenschaftsdiskursen in der Literatur bemerken die Herausgeber des Bandes *Die schönen und nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*, bezogen auf unsere unmittelbare Gegenwart:

Die “schönen” und die “nützlichen” Künste werden seit dem 18. Jahrhundert als Gegensatz gesehen. [...] Das Aufkommen neuer Medien, deren Ausdifferenzierung sowie die Überlagerung und Vermischung von Kunst und Medien machten alle Homogenisierungsversuche jedoch völlig obsolet. [...] So wie sich “hohe” und “niedere” Künste, [...] wie Dokumentarisches und Fiktionales sich miteinander vermengen und teilweise im Karnevalesken, Spektakelhaften aufgehen, haben auch alle Scheidungen von Nützlichkeit und Schönheit ihre Erklärung stiftende Kraft verloren².

Ähnliche Mischungen, Übergänge und Unschärfen lassen sich aber auch bereits (in mehr oder weniger ausgeprägter Form) an den beiden hier vor-

zustellenden Texten verfolgen, in Stifters *Der Condor* und Kafkas *Die Aeroplane in Brescia*; beide Texte haben eine zu der Zeit der jeweiligen Niederschrift der Texte unerhört moderne technische Erfindung zum Thema³. Kafka kleidet seine Darstellung in die Form der Reportage und vermischt sie mit deutlich artikulierten Fremdheitserfahrungen. Der Text Kafkas aus dem Jahr 1909 bietet einem Aeroplan eine Bühne in untheorischer literarischer Einschreibung; Stifter nimmt 1840 Bezug auf den Bericht eines Pioniers der Ballonfahrt (Garnerin, 1797)⁴ und er ergänzt diese Quelle durch das zur Entstehungszeit seiner Erzählung *Der Condor* (1840) verfügbare astrologische Wissen.

Stifters Sammlung *Studien*, in der als erste Erzählung Stifters *Der Condor* erschien, zählte zu den meistgelesenen Texten des Autors zu seinen Lebzeiten. Die Sammlung *Studien* deklarierte Stifter in einem Brief aus dem Jahr 1844 als Zeilen, in denen «mein ganzes Herz [...] und alle meine Gesinnungen»⁵ niedergelegt sind.

Aus Kafkas Tagebüchern und Briefen geht hervor, dass Stifter zu Kafkas wichtigsten literarischen Vorbildern zählte⁶. Die auffällige Motiv-Verwandtschaft in den beiden ersten Texten der Autoren Stifter (*Der Condor*) und Kafka (*Die Aeroplane in Brescia*)⁷ in der Beschreibung des Technikdiskurses ihrer jeweiligen Epoche soll im Folgenden dargestellt werden.

Kafkas frühe Beschäftigung mit Technik in *Die Aeroplane in Brescia* entstand auf Anregung Max Brods während eines einwöchigen gemeinsamen Urlaubs in Riva. Am 11.9.1909 besuchte Kafka mit Otto und Max Brod die Flugwoche in Brescia⁸.

Erste Spuren des Verfahrens der “aufbauenden Zerstörung”⁹, das in Kafkas Türhüterparabel *Vor dem Gesetz* viele Deutungsperspektiven zulässt, werden bereits in Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* angelegt; dort wird Sinn behauptet, ohne dass seine Erfahrung noch einmal im Nachhinein möglich wäre.

Stifters Quelle

Der französische Aeronaut Garnerin verfasste einen Bericht (deklariert als Nachricht von einer Luftreise) über seinen Aufstieg über einem Pariser Park am 10.7. 1798 in einem Freiballon; eine junge Frau, die Bürgerin Henry, war dabei. 1799 erschien eine erste deutsche Übersetzung dieser “Nachricht” im “Jenaer Magazin für den neuesten Zustand der Naturkunde”, 1804 in den “Annalen der Physik”, Band 16, die in Halle publiziert wurden.

Den roten Juli 1798 vertraute sich Garnerin’s Leitung im Luftballon zum ersten Male ein Frauenzimmer, die Bürgerin Henry, nach ihm, «eine der vorzüglichsten Priesterinnen Cytherens», der er dafür ein Geschenk von 50 Louis d’or machte;

sie stieg mit ihm wieder am 28sten August 1798 auf (Garnerin's 11te Luftfahrt), und soll, nach Einigen, dieselbe seyn, die ihn als Frau bei seinen Flügen in England, Deutschland und Rußland begleitet hat¹⁰.

Der Aufstieg mit der Bürgerin Henry musste nicht – wie in Stifters *Der Condor* – wegen Beschwerden des jungen weiblichen Passagiers abgebrochen werden, sondern weil es dem Piloten Garnerin Atembeschwerden verursachte, auf 2929 Metern Höhe zu sein.

Garnerin liefert einige naturwissenschaftliche und technische Zusatzinformationen in der Beschreibung seinen Aufstiegs im Jahr 1797, die Stifter übernommen hat und die ihn zu ähnlichen Beobachtungen inspirierten. Bei Stifter steigt der Ballon auf 5000 Meter Höhe; zudem ergänzt Stifter einige neue Entdeckungen und Forschungsergebnisse in Bezug auf die physikalische Beschaffenheit des Weltraums, die zu Garnerins Zeit noch unbekannt waren, die aber 1840 inzwischen zur Verfügung standen.

Das Lesepublikum zu Lebzeiten Stifters¹¹ faszinierte vor allem die Darstellung der unerhörten Perspektive auf die Erde von oben, ein Novum, das der von der Erziehung im Geist der Aufklärung geprägte Stifter seinem Lesepublikum bot. Es überrascht, dass Stifter dem Publikum in seiner ersten Erzählung das unerhörte Ereignis eines Ballonflugs näherbringt, bestand doch das Überraschende des literarischen Realismus darin, «daß die Entdeckungen, das Erschließen von künstlerischem Neuland nicht etwa mit einem Schweifen in die Ferne verbunden war, sondern mit einem Interesse für das sogenannte Alltägliche»¹².

1660 war in London die Royal Society gegründet worden, eine Gruppe von Naturwissenschaftlern und Philosophen, die durch zahlreiche Entdeckungen den Fortschritt in Technik und Naturwissenschaften entscheidend beschleunigten, u.a. der königliche Mathematiker und Astronom Edmond Halley. Stifter kam während seiner Studienjahre in Kremsmünster (dort lernt er das Teleskop kennen, es spielt eine wesentliche Rolle in *Der Condor* und bei Stifters naturwissenschaftlichen Forschungen) mit dem Geist der Aufklärung in Kontakt, dann in seiner Hauslehrerzeit in Wien. Die ersten beiden Erzählungen in Stifters *Studien*, eben *Der Condor* (gemeint ist damit zugleich der Vogel, eine *double bind* Metapher also) und *Feldblumen* sind vom Geist der Vernunft, der Mathematik, und u.a. der Naturforschung und Naturwissenschaften geprägt. Das Teleskop war in Stifters Dasein als Naturforscher ein unverzichtbares Instrument, nicht nur bei seiner Beobachtung der Sonnenfinsternis am 8.7. 1842. Bezeichnend für den Naturforscher Stifter und seine Methode, aber auch sein Vorwissen, ist die folgende Passage aus den vielzitierten Beobachtungen zur Sonnenfinsternis:

da ich wußte, um so und so viel Uhr trete der Mond unter der Sonne weg [...] auf Erden wird es da immer finsterer und finsterer [...], dies alles wußte ich voraus, und zwar so gut, daß ich eine totale Sonnenfinsternis im voraus so treu beschreiben zu können vermeinte, als hätte ich sie bereits gesehen. – Aber, da sie nun wirklich eintraf, da ich [...] die Erscheinung mit eigenen Augen anblickte, da geschahen freilich ganz andere Dinge, an die ich weder wachend noch träumend gedacht hatte, und an die keiner denkt, der das Wunder nicht gesehen. – Nie und nie in meinem ganzen Leben war ich so erschüttert, von Schauer und Erhabenheit so erschüttert, wie in diesen zwei Minuten, es war nicht anders, als hätte Gott auf einmal ein deutliches Wort gesprochen und ich hätte es verstanden. [...] Vor tausendmal tausend Jahren hat es Gott so gemacht, daß es heute zu dieser Sekunde sein wird; [...] es kommt – der Verstand triumphiert schon, daß er ihm [Gott] die Pracht und Einrichtung seiner Himmel nachgerechnet und abgelernt hat³.

Diese Hommage Stifters an das Naturphänomen Sonnenfinsternis ist eindeutig poetisch unterlegt. Betont und beschrieben wird die Naturwahrnehmung, das Erleben der Sonnenfinsternis. Von Stifters Zeitgenossen, dem Astronom Karl Ludwig von Littrow, ist ein nüchterner Bericht der Sonnenfinsternis am 8.7. 1842 überliefert. In den *Winterbriefen aus Kirchschlag* (16.10. 1865–31.3. 1866) beschreibt Stifter die Heilfaktoren des Berges, und zwar Luft, Wasser, Licht, Wärme und “das Heiligtum der Natur”. Eine gewisse Naturfrömmigkeit spricht aus den Briefen. Stifter fragt darin auch: Was ist nun aber eigentlich “Elektrizität”? Stifters Antwort: «Das weiß kein Mensch dieser Erde. Wir wissen es noch weniger als was Licht und Wärme ist. Da bei der Elektrizität Licht, Wärme und Magnetismus auftreten, so sind Licht, Wärme, Magnetismus und Elektrizität wahrscheinlich nur eins in verschiedenen Richtungen, Elektrizität ist dann das Ganze, die anderen Dinge einzelne Wirkungen»⁴.

Technik und Naturwissenschaft in *Der Condor*

Das Teleskop spielt in der Erzählung *Der Condor*, in *Feldblumen* und *Hochwald* eine wichtige Rolle. Aus Stifters Briefen in der Zeit von 1837–39 geht sein Interesse an Naturrecht, Physik, Botanik, Geographie und seine Bewunderung für Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* hervor⁵.

Literarisches Vorbild für die beiden ersten Erzählungen Stifters in den *Studien* ist Jean Paul. Die sinnbildhaften Überschriften in *Der Condor* zeigen Parallelen zu Jean Pauls *Siebenkäs* und die Episode des Balonaufstiegs findet sich auch im Anhang zum *Titan*. Typisch für Stifter in dieser Phase sind seine Art des räumlichen Sehens und ein von Naturalia, Realia und von Gegenständen gesättigter Stil. Der Titel der ersten Sammlung Stifters, *Studien*, verweist auf sein Selbstverständnis als Maler, er umreißt aber auch den Versuchscharakter der Texte. Stifters «Botschaft

der Objektivität» fokussiert Fragen nach der Künstlerexistenz als Symbol der Widersprüche der Moderne: «Nach romantischem Vorbild leiden die Maler und Dichter-Helden der ersten veröffentlichten Erzählungen (*Haiderdorf, Der Condor, Feldblumen*) am Riß zwischen Ich und Welt, den Forderungen des Herzens und den Bedingungen der äußeren Wirklichkeit, werden aber zum Verzicht auf ihre individuellen Ansprüche gebracht oder erzogen»¹⁶.

In der Zeit nach 1848 begann der industrielle “takeoff”¹⁷ in Deutschland, damit vergleichbar auch in der Donaumonarchie; Grundlage war der naturwissenschaftlich-technische Fortschritt. Wissenschaftliche Erkenntnisse und Erfindungen machten neue Produkte und Verfahren möglich. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Technik prägten auch Werke wie G. Kellers *Der grüne Heinrich* oder A. Stifters *Der Nachsommer*. Der Fortschrittsglaube, der Optimismus und die verspätete industrielle Revolution im Deutschen Reich und in der Donaumonarchie waren eine Seite der Medaille; die andere Seite war die Tendenz des Bürgerlichen Realismus, «den Fortschritt und radikalen Wandel, dem die deutsche Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgesetzt war, zu verarbeiten und in geordnete Bahnen zu lenken»¹⁸.

Wie auf Fontane und Raabe trifft es auch auf Stifter zu, dass naturwissenschaftliche Einsichten sein Werk prägen; das gilt für die genannten Autoren immer dann, wenn «sie sich den wissenden Blick in das Innere des Individuums, in dessen Seele versagen». Stifters Werk ist aus dem Geist der Naturwissenschaft entstanden, nicht nur wegen der Annahme eines «autonomen Erkenntnisobjekts»¹⁹. Doch auch bei Stifter bricht sich der naturwissenschaftliche Forschergeist und die Neugierde an einer im Frühwerk eher romantischen Annäherung an die Natur als unendlichem, auch angsteinflößenden Kosmos, wie an *Der Condor* deutlich wird. Auch in Stifters Beitrag aus dem Jahr 1866 für die österreichische Ausgabe der *Gartenlaube* zeigt sich diese zwiespältige Haltung; Stifter nimmt zu Moden seiner Zeit Stellung, wobei er differente räumliche Verhaltensweisen der Menschen unterscheidet, und zwar auf der einen Seite «das Flüchten von dem Weiten in das Enge und Begrenzte», auf der anderen Seite aber konstruiert Stifter den Fall, «wenn der Mensch, um sein Herz zu erheben, auf einen hohen Turm steigt, [...], wenn er einen hohen Berg erklimmt, um den das Weite und Breite liegt, [...] wenn er gar mit einem Luftballe wie ein Pünktlein in der ungeheuren Himmelslocke schwebt [...], so geht er auch wieder sehr gerne in kleine und beengte Gelasse, um mit sich selber allein zu sein»²⁰.

Ethische oder naturwissenschaftliche Grundannahmen stehen im Zentrum von Stifters Schreiben und prägen seine poetologischen Schlussfolgerungen. Digressionen und theoretische Binnentexte dominieren vor allem die reflexionsbestimmten, diskursiven Partien in Stifters *Der Condor*.

A. Stifter – Emotionen, Generationenfrage, Erzählweise

Den "Realismus" als literarischen Stil gibt es, genau besehen, gar nicht. Es gibt nur den Realismus von Adalbert Stifter, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe, Friedrich Hebbel, Gustav Freytag, Otto Ludwig und Theodor Fontane – und bei jedem dieser Autoren ändert sich die realistische Haltung von Werk zu Werk. Gemeinsam ist ihnen, dass sie die politischen und sozialen Konflikte und die technischen Entwicklungen ihrer Zeit nur indirekt spiegelten und die "Wahrheit", die sie propagierten, im allgemein Menschlichen suchten. Ihre Themen und Motive nahmen sie häufig aus der Gegenwart, ihre Ideale und Wertvorstellungen jedoch oft aus der Vergangenheit.

Die Studie *Der Condor* von Adalbert Stifter, schon 1840 geschrieben, steht genau auf der Schwelle von Rückschau und Zukunftsvision. Der Weltraum wird darin zum Symbol der gebrochenen Stellung des Individuums in der Welt, des Bruchs zwischen dem Ich und den Dingen der Außenwelt. Evoziert werden in *Der Condor* Bilder des Alls und des Sternenhimmels.

Eine deutliche Parallele zu den Schluss-Sätzen von Kafkas Parallel-Erzählung zu *Der Condor*, und zwar *Die Aeroplane in Brescia*, wird im Schlussteil von *Der Condor* deutlich, denn bei Kafka heißt es: «Der Weg dreht sich und Rougier erscheint so hoch, daß man glaubt, seine Lage könne bald nur nach den Sternen bestimmt werden, die sich gleich auf dem Himmel zeigen werden, der sich schon dunkel verfärbt. Wir hören nicht auf, uns umzudrehen; gerade steigt noch Rougier, mit uns aber geht es endgültig tiefer in die Campagna»²¹.

Es geht in *Der Condor* um eine kühne wissenschaftliche Expedition in einem Luftschiff, von der man sich neue Erkenntnisse über die Natur erhofft.

So schwebten sie höher und höher, immer mehr und mehr an Rundsicht gewinnend. Zwei Herzen, und vielleicht auch das dritte alte, pochten der Größe des Augenblicks entgegen [...]. Der Blick [...] Cornelias war wieder auf die Erde – diese aber war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus: In einem fremden goldenen Rauche lodernd, taumelte sie gleichsam zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt – aber auch um das Schiff herum wallten weiterhin weiße dünne sich dehnde Leinentücher – von der Erde gesehen – Silberschäfchen des Himmels.

Zu diesem Himmel floh nun ihr Blick – aber siehe, er war gar nicht mehr da: Das ganze Himmelsgewölbe die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden [...] Wie zum Hohne wurden alle Sterne sichtbar – winzige ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die Öde gestreut – und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharf geschnittene Scheibe aus wallendem, blähendem weiß geschmolzenen Metalle: So

glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde – und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen, nur auf dem Ballon und dem Schiffe starrte ein gelbes Licht, die Maschine gespenstig von der umgebenden Nacht abhebend und die Gesichter totenartig zeichnend [...] Und wenn das Schiff sich von der Sonne wendete, so war nichts, nichts da, als die entsetzlichen Sterne, wie Geister, die bei Tage umgehen. – Jetzt, nach langem Schweigen, taten sich Cornelias schneebleiche Lippen auf und sagten furchtsam leise: “Mir schwindelt”²².

Die Ballonfahrt «steht in der Spannung von Selbstverlust, menschlicher Grandiosität und wissenschaftlicher Nüchternheit»²³. Cornelias Perspektive wird über längere Passagen hin deckungsgleich mit der des Erzählers, was ihrer Figur eine besondere Bedeutung verleiht. Kosmischer Schwindel oder Raumschock ist das, was sie ergreift beim Anblick des Abgrunds des Alls.

Auch in *Der Nachsommer* wirft Stifter die beunruhigende Frage nach der Zukunft in seiner sich rasant verändernden Zeit auf: «Unsere Zeit scheint mir eine Übergangszeit [...]. Wir können jetzt noch nicht ahnen, wie es sein wird, wenn wir mit der Schnelligkeit eines Blitzes Nachrichten über die ganze Erde verbreiten können [...]. Welche Umgestaltung wird aber erst der Geist in seinem ganzen Wesen erlangen?»²⁴ Ein Hauptthema Stifters seit den *Studien* «ist der Kampf der Figuren gegen ihre oft äußerst heftigen Affekte wie Liebe, Begehren, Eifersucht, Haß, Angst, die sich häufig zu Obsessionen steigern»²⁵. Stifter «inszeniert in seinem Werk immer wieder von neuem Landschaftserlebnisse, die den Betrachter überwältigen. Es kann an Unterschiedlichem liegen, an einer außergewöhnlichen, unermesslichen Landschaft, an extremen Umständen (etwa einer Sonnenfinsternis oder einem Eisgang), aber auch an besonders sensiblen Betrachtern»²⁶. Den Zusammenprall «einer extremen Landschaft und gleichsam wehrloser Betrachter» thematisiert Stifter schließlich auch in der populärsten Erzählung aus der Sammlung *Bunte Steine* auf, in *Bergkristall*. In *Der Condor*, Stifters erster Erzählung, sehen wir eine junge Frau auf einer Ballonfahrt – ein unerhörtes Ereignis – und wie sie von der Wahrnehmung der aus der ungewohnten Perspektive beängstigend fremden Landschaft ihrer Heimat schockartig überwältigt wird; sie zwingt die beiden erfahrenen, aber im Grunde nur durch die Routine abgestumpften männlichen Piloten zur vorzeitigen Landung. Diese führt bei Coloman, dem Dienstältesten an Bord, zu Verärgerung: «eine so schöne Fahrt, die einfachste und ruhigste in meinem ganzen Leben, geht umsonst verloren» (C, 28).

Der kunstvoll abgewogene Tonfall und Rhythmus des Satzes steht bei Stifter auf jeder Textseite im Zentrum, Inhaltsaspekt und Formaspekt bedingen sich gegenseitig. Dem scheinbaren “Sichgehenlassen” entgegen-

zuwirken, u.a. im «Gebrauch der "Tempora und Modi" das Richtige zu finden»²⁷, das war Stifters Ziel.

Stifters Werk fokussiert die Themenkreise Naturwissenschaft, Technik, Geschlechterrollen, Frauenbilder sowie das weite Feld der Lernprozesse und Erziehungsziele. In *Der Condor* (1840) und in der Sammlung *Bunte Steine* ist dies besonders evident, wobei «weibliche Figuren gleich welchen Alters und welcher Herkunft eine zentrale Rolle spielen, sei es als "Täter" oder sei es als "Opfer" [...]. In diesen Erzählungen sind es vornehmlich weibliche Figuren, die in unterschiedlichen Belangen und Hinsichten Vorbildcharakter haben und die selbst dann nicht einer kaltsinnigen Verurteilung anheimfallen, wenn sie versagen oder gar entschieden gegen gesellschaftliche Konventionen verstoßen»²⁸.

In Stifters Werk geht es vornehmlich um Systeme der Ordnungsfindung, aber auch um irreparable Paradoxien, um Lückenhaftigkeit und Brüchigkeit der Systeme²⁹. Die spezifische Signatur dieser Verwerfungen ist das Verbindungsglied von Stifters Welt zum Werk F. Kafkas. Auch Stifters *Der Condor* ist einerseits geprägt von der Inszenierung eines grenzenlosen Subjektivismus, der aber andererseits tiefgründig ambivalent bleibt.

Stifters Problematisierung der Strukturen, welche bei der Produktion von Sinn in einem literarischen Text bedeutsam sind, machen eine Relektüre seines Werkes immer wieder interessant. Besonders Kafka, Nietzsche, Hesse und Karl Kraus, Thomas Bernhard, Peter Handke und W. G. Sebald deklarier(t)en sich als Stifter-Leser. Thomas Mann spricht von Stifters stiller «Gewagtheit», seiner Neigung zum «Exzessiven, Elementar-Katatstrophalen, Pathologischen» und er sieht in ihm einen der «merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten und wunderlich packendsten Erzähler der Weltliteratur»³⁰.

Sebald definiert Stifter als einen Autor, der an inferiorer Selbsteinschätzung sowie Zuständen der Beklemmung litt; daraus folgert Sebald Interpretationsansätze für Stifters Werk, «das die Menschen als fremd nicht nur in der Gesellschaft, sondern selbst in ihrer früheren Heimat, der Natur vorstellt»³¹. Stifter gilt nicht umsonst als Autor voller Hinter- und Abgründe, «als Autor mit (zunächst versteckten) inneren Brüchen und Untiefen», denn er lieferte eine «Dokumentation einer *nicht* geschlossenen Welt, eben keiner widerspruchsfreien, unerschütterlichen Ganzheit»³².

Die Abgründigkeit der Texte Stifters, resultierend aus der Sprachfindung, der Gestaltungsperspektive und dem partikulären Erzählerstandpunkt, hob besonders Thomas Mann hervor: «Die Größe als Schwäche, der Blick in den Abgrund, den jeder Mensch in sich trage, die Kunst als Bannung der bedrohlichen Kräfte im Menschen»³³. Rossbacher betont in Zusammenhang mit dem Autor von *Der Condor*: «Bei Stifter sind diese Dinge häufig präsent, ohne dass sie direkt, in Sprache umgesetzt, "zur

Sprache" kommen: Sie sind nicht verdrängt, auch nicht billig harmonisiert, sondern so vorhanden, wie sieben Achtel eines Eisbergs vorhanden sind, auch wenn man nur ein Achtel sieht»³⁴.

Typisch für Stifters Erzählen sind die zyklischen Handlungsstrukturen, Wiederholungen (erschriebene Tradition), ritualisierte Handlungen und Ordnung in Gestalt von Sammlungs- und Archivierungstätigkeiten; doch auch Stifters «Ordnungsphantasien greifen in Zeit und Raum aus: Reinlichkeitszwang und Ordnungsfanatismus werden von einem "horror vacui" begleitet, dem die Texte fortwährend entgegenarbeiten». Gerade darin evozieren bei Stifter die «häufigsten Strategien der Selbstversicherung – die Versuche der Kontinuitätsstiftung, die Beschwörung von Familie, Geschichte, Natur als integrative Muster – [...] eine tief sitzende Verunsicherung»³⁵.

Es bleibt festzuhalten, dass Stifter, nach seiner Wiederentdeckung durch Nietzsche, nie aufgehört hat, seine Leserschaft zu spalten, auch wenn sich deutschsprachige Autoren von Weltrang zu Stifter bekannten, u.a. Karl Kraus, Rilke, Kafka, Hermann Bahr und Thomas Mann³⁶.

Der Condor

Bei Stifter herrscht ein irritierendes «Spannungsverhältnis von Idylle und Angst»³⁷. Schon im frühen Werk *Der Condor* thematisiert er die Perzeption des Außergewöhnlichen durch Cornelia, eine junge Frau. Der Verlust der Orientierung, der gewohnten Perspektive und Wahrnehmungsraster durch den Flug mit dem Luftschiff führen zur Verfremdung des Vertrauten; dies zeigt Stifter über Attribute, die Cornelias Befremden unterstreichen ("sonderbar", "wunderlich") und durch Verunsicherungssignale wie "schien" und "wahrscheinlich". Der größte Schock, der Erschütterung hervorruft, ist der Anblick des Mittelmeeres. Der Rest der Besatzung bleibt ruhig, da die für Cornelia beängstigenden Sinneseindrücke für den Coloman nichts Neues darstellen. Der Charakter des Außergewöhnlichen wird dadurch noch unterstrichen, dass sich das Außergewöhnliche als Ausgeburt des Gewöhnlichen erweist³⁸.

Stifters Werk ist geprägt von der Aufwertung des Alltäglichen, des Marginalen und des zuwenig Betrachteten; die umständlichen Schilderungen verleihen Stifters Erzählweise artifizielle Züge, was gerade bei dem unerhörten Ereignis, wie in *Der Condor*, besonders deutlich wird. Diese Tendenz prägt sich in Stifters Spätwerk immer stärker aus, denn dort setzt die «Ritualisierung des Erzählens und des Erzählten immer stärker als eine Umwertungsstrategie ein, mit deren Hilfe er eine eigengesetzliche literarische Realität und eine eigene Wertordnung konstruiert. [...] Dabei dient ihm gerade das, was gemeinhin als Kennzeichen realistischen Erzählens

aufgefasst wird, nämlich die Fülle von Details und scheinbaren "Realitätspartikeln", als Baumaterial einer artifiziellen literarischen Sphäre»³⁹.

Zumindest nach außen hin soll in *Der Condor* durch naturwissenschaftliche Objektivität und Detailtreue die Subjektivität gebannt werden, allerdings mit nur mäßigem Erfolg. Die Entfremdung des vertrauten Bildes von der Erde auf der Ballonfahrt zeigt, dass die «wissenschaftliche Verlässlichkeit dieser Erfahrung jenseits der subjektiven Reflexe von Schrecken und Begeisterung in der Beschreibung greifbar, als Legitimationshorizont wirksam bleibt»⁴⁰. Diese Methode des Erzählens als Gewinn von Erkenntnis wird von C. Begemann beschrieben, der bei Stifter vier Naturkonzepte unterscheidet: ein mythisches, ein christlich-romantisches, ein metaphysisches und ein säkular-empiristisches⁴¹. Der aus ländlichen Verhältnissen stammende Stifter hält zeitlebens fest an «der Vorstellung von Natur als sinnvoll geordneter göttlicher Schöpfung»; Natur sei die «sichtliche Offenbarung Gottes», in ihr sei «Gottes Herrlichkeit» ausgedrückt sowie das «Walten des Göttlichen». Doch im Zeitalter der Naturwissenschaften und der Forschung führt das zu einem Problem: «Nicht nur gesamtulturell, auch für Stifter selbst haben die metaphysisch fundierten Ordnungsbehauptungen faktisch ihre Überzeugungskraft verloren und sind unter einen erheblichen Bestätigungsdruck geraten. Die schlichte Selbstverständlichkeit eines Glaubens an sie ist verschwunden, ohne dass deswegen schon auf sie verzichtet werden sollte und könnte»⁴².

Stifter hat im Rahmen seiner Werke eine geheime Poetik entwickelt. Gelesen mit dem theoretischen Instrumentarium der Dekonstruktion bewegt sich diese Poetik in einem «radikalen Spannungsgefüge, das in den Texten immer wieder als Paradoxie von Stummheit und Schweigen, von Lesbarkeit und Unlesbarkeit, von Worthörigkeit und Wortgewalt, von Scharfblick und wahnsinniger Blindheit aufbricht»⁴³.

Das vorrevolutionäre Wien von 1840 hat Stifter im Prosatext *Feldblumen* (einem weiteren Text aus *Studien*) als eine der lebhaftesten Hauptstädte der Welt bezeichnet, als Zentrum des damaligen Turbokapitalismus; wie Marx beobachtet Stifter eine zunehmende Fetischisierung der Waren wobei Dinge von Zeichen überlagert werden. Stifter nimmt dadurch eine Figur der *différance* vorweg, «die den beständigen Aufschub von Bedeutung im Medium der Schrift bezeichnet»⁴⁴.

Stifters Frauenbild

O, Cornelia, hilf mir's sagen, welch' ein wundervoller Sternenhimmel in meinem Herzen ist, so selig, leuchtend, glänzend, als sollt ich ihn in Schöpfungen ausströmen, so groß als das Universum selbst⁴⁵.

Der Sternenhimmel wird in Stifters *Der Condor* zum Bild der inneren Natur des Mannes (Gustav). Die Figur Cornelia wird als ein zwiespältiger Fall der Selbstüberschätzung und als Symbol des Egoismus vorgeführt. Das Chaos der Erscheinungen auf der Außenheit des ästhetisierten Himmels ist nur auf den ersten Blick ein solches: «Der Betrachter dieses Himmels [...] misst ja sein eigenes Inneres, das durch die kontemplative Betrachtung der Gestirnskonstellationen immer auch angeregt ist, geradewegs an jener Ordnung des Seins, die sich ganz offensichtlich im strengen Lauf der Gestirne – eben als sein Exterieur schlechthin – zeigt»⁴⁶.

Stifter vertritt ein uneinheitliches Frauenbild: «Spannung ist unverkennbar, [...] zwischen den [...] etablierten Frauentypen, die durch die Konstellation der patriarchalischen Familie geprägt sind [...] und den fremden weiblichen Gestalten»⁴⁷. Cornelia ist eine bemerkenswerte Figur aus dem Erstlingswerk Stifters *Der Condor*. Sowohl dieses Werk als auch *Brigitta* weichen vom Charakter der bloßen Erzählung ab; sie können einer besonderen Form der Erzählung zugeordnet werden, der Novelle, wegen des unerhörten Handelns Cornelias als auslösendem Faktor des Geschehens. Aber nicht die Ballonfahrt ist das eigentliche Ereignis, sondern der Abschied der beiden Liebenden Cornelia und Gustav als sie vernichtender Vorgang. Im Mittelpunkt steht ein Konflikt, der eine neue Seite der Menschen offenbart, denn Stifter zeigt, «daß die Liebe in ihren Mitteln der Krieg ist und daß der Wille zum Besitz des anderen diesen Krieg unglücklich enden lässt»⁴⁸. Gustav nimmt im Gespräch den unglücklichen Ausgang der Handlung vorweg: «lebe wohl, du mein Herz» heißt es, und er nennt Cornelia «armes, verblendetes Kind» (C, 12), aber auch das «leichtsinnigste Weib» (C, 13), das er jemals gekannt. Es ergibt sich ein Liebeskonflikt: Gustav, am Fenster auf den vorüberziehenden Ballon wartend, entpuppt sich (in seinen Selbstgesprächen, in seinem Dialog mit dem Kater vor dem nächtlichen Fenster, was reichlich skurril wirkt) im *Nachtstück* als einer, der von der Frau Selbstbeschränkung erwartet. Im «Tagstück» wird der Konflikt dann weiter fortgeführt; der Erzähler sympathisiert mit Gustav (blond, knabenhaft), er hat ein «unbeschreiblich treuherziges Gesicht», er leidet und seufzt, da Cornelia die Condor-Fahrt unternimmt: «Die Liebe ist ein schöner Engel, aber oft ein schöner Todesengel für das gläubige, das betrogene Herz!» (C, 14).

Gustav erscheint als der Betrogene, der von Cornelia vor den Kopf gestoßene, denn Cornelia sprengt mit ihrer Ballon-Fahrt alle einer Frau ihrer Zeit gesetzten Grenzen. Aber warum tut sie das? Weil sie «gleich ihrer römischen Namensschwester erhaben sein wollte über ihr Geschlecht». Sie will «den Versuch wagen», und zwar, «ob man die Bande der Unterdrückten sprengen [...] und [...] an sich wenigstens ein Beispiel aufstellen» kann, «dass auch ein Weib sich frei erklären könne von den willkürlichen

Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte» (C, 15). Nun werden rückblickend die Vorbereitung und Durchführung dieses so symbolisch aufgeladenen Ballonfahrt-Abenteuers geschildert. Die Begeisterung wandelt sich bei Cornelia jedoch bald in Entsetzen, als sie sich, begleitet von einem alten englischen Lord, dem Coloman, und einem jungen Mann (einem "Jüngling"), in die Lüfte erhebt; flüchtig schaut sie auf die Erde hinab und erschrocken wendet die "Jungfrau", so wird sie genannt, «ihr Auge zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt» (C, 19).

Alle Gestirne sind gespenstisch geworden vor ihren Augen, aber erst nach langem Schweigen gibt sie zu, dass sie an Schwindel leidet. Doch der Jüngling starrt auf die «großartige Finsternis», dabei «spielt» er (im Unterschied zur "Jungfrau") mit «Gefahr und Größe». Er vergisst Cornelia, die mit «wahnsinnigen» Augen um sich starrt, und endlich entsinnt er sich ihrer wieder, nur «ein Tropfen Blut» zeigen ihre Lippen (C, 20). Verärgert äußert der Coloman seinen Widerwillen, «"Ich habe es dir gesagt, Richard, das Weib erträgt den Himmel nicht"» (C, 20).

Cornelia ist Schuld daran, dass das Unternehmen abgebrochen werden muss. Der Lord hält schließlich die «ohnmächtige Cornelia in den Armen» (C, 21). Cornelia hat versagt, sie erkrankt daraufhin schwer.

Im dritten Teil der Novelle, dem *Blumenstück* (die Rosensymbolik aus *Der Nachsommer* wird bereits vorweggenommen) schweigt sich Cornelia nach ihrer Genesung über Details dieses Scheiterns aus, sie bittet nun aber Gustav zu sich; er nähert sich mit «düsterer Miene», auch wenn sie ihn in einem weißen Atlaskleid empfängt; dabei schaut sie ihn an, mit zwei «groß[en], schwarz[en] Augen». Er sucht in ihrem Gesicht «Demütigung», «Krankheit», findet dies aber nicht, daher verhält er sich «gedrückt», «trotzend» (C, 23). Zwischen den wirkungsvoll in Szene gesetzten Kamelien entwickelt sich ein ziemlich etikettenverhaftetes, förmliches Gespräch der beiden; schließlich stellt sich im Zimmer Totenstille ein und Cornelia schlägt vor, gemeinsam zu malen. Doch der Zwiespalt zwischen beiden bleibt unübersehbar, Gustav «verachtet» sie, steht «knirschend» da, er bekennt sich selber, dass er «dieses Weib recht inbrünstiglich [hasst]», er hat das Gefühl, er «ringe mit einer Riesenschlange um sie zu zerdrücken» (C, 25). Gustav wandelt seinen Hass in Zuneigung erst dann, als Cornelia plötzlich weint. Jede Träne Cornelias «rollte wie eine Perle jauchzenden Entzückens über sein Herz – wo ist die Schlange am Fenster hin? Wo der drückende blaue Himmel? – Ein lachendes Gewölbe sprang über die Welt, und die grünen Bäume wiegten ein Meer von Glanz und Schimmer» (C, 26). Unverkennbar ist hier die Handschrift des Landschaftsmalers Stifter.

Doch Gustav irrt sich, denn es sind keine Tränen der Reue oder Demut, es sind Tränen des Zorns und der Niederlage, der Erniedrigung und

der sich gedemütigt fühlenden Cornelia. Sie erinnert Gustav daran, er habe einst über ihr «“den Männern nachgebildetes Leben”» noch positiv geurteilt. Er will sie unterbrechen; sie aber insistiert, sucht nach Argumenten und sagt, dass sie «ein armes, schwaches Weib» ist, «“arm selbst gegen jenen greisen, hinfälligen Mann”», den Coloman. Die Illusion Gustavs, Cornelia sei nun doch «hingegen, hilflos, willenlos» und «weich» sowie «lieblich» (C, 27) führt zum Kuss. Doch die Versöhnung stellt sich beim Abschied als großes Missverständnis heraus; denn «die Frucht der [...] Blume» ist nicht die Liebe, sondern die «Tücke» (C, 28); Gustav bekennt seine Liebe zu Cornelia: «...“ich kann ja nicht einmal sagen, wie grenzenlos, wie unaussprechlich und wie ewig ich Sie liebe, und lieben will, so lange nur eine Faser dieses Herzens halten mag”» (C, 28).

Cornelia ist mehr als “erstaunt” über solche großen Worte, lässt sich selber hinreißen zu einer Haltung und zu Worten, die sie so gar nicht wollen kann, indem sie sich unterwirft: «[E]in demütig schlechtes Blümchen will ich hinfort sein und bleiben, das er mit Freuden an sein schönes Künstlerherz stecke, damit er dann wisse, wie unsäglich ich ihn liebe und ewig lieben werde» (C, 30).

Das letzte Stück der Novelle, das *Fruchtstück*, vollendet das, was Cornelia insgeheim bereits in *Blumenstück* begonnen hatte, den Abschied von Gustav. Sie sieht in einer Pariser Kunstaussstellung Gustavs traumatische Mondbilder, doch «Gelassen und kalt stand die Macht des Geschehenen vor ihrer Seele, und war nie und nimmermehr zu beugen» (C, 32). Denn wie hatte sie ihn verabschiedet? Mit «“schreiben Sie einmal”» (C, 29) – dafür, dass Gustav in ihrer tiefsten Erniedrigung (ihrer Niederlage während der Ballonfahrt) über sie triumphiert hatte und dies genossen hatte, denn für ihn hatte sich eine jede ihrer Tränen in «jauchzende[s] Entzücken» (C, 26) verwandelt.

In der Novelle *Der Condor* geht es also nicht nur um den Naturwissenschafts- und Technikdiskurs allgemein, es geht auch um geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen und den Versuch einer Frau, aus der ihr vorgeschriebenen Rolle auszubrechen.

Stifter zeigt den Machtkampf zwischen Mann und Frau, der Mann (Gustav) will über die Frau (Cornelia) herrschen. Doch die Frau verweigert sich, eine Versöhnung entfällt. Dann will die Frau die weiblichen Grenzen erweitern, und als sie scheitert, und der Mann sie verachtet, stößt sie ihn zurück.

Cornelia rächt sich schließlich dadurch, dass sie in den Pariser Salons «tausend Herzen entzünde[n]» kann und nun mit tausenden “spielt”, nachdem sie ihren Ehrgeiz bei der Ballonfahrt nicht befriedigen konnte. Gustav hingegen gelangt durch die Härte, den Ehrgeiz und die Kälte Cornelias, durch die Entsagung und das Scheitern der Liebe zur Kunst.

Eine Kunst auf dem Niveau der Vollendung ergibt sich erst aus dem totalen Scheitern der Liebe und aus der Entsagung; danach erst darf Gustav seine Werke in Paris ausstellen. So kommentiert dies auch der Erzähler: «Also auf diese Weise [...] hat sich deine Liebe entfaltet! Armer, getäuschter Mann!» (C, 31) Gustav wandelt schließlich «fern, fern von ihr, in den Urgebirgen der Kordilleren». Aus Gustavs Entsagung wird Kunst, daher *Fruchtstück* als Titel dieses letzten Teils der Novelle. Cornelia sollte den Anblick des Kosmos ertragen, tut es aber nicht. Dass sie daran scheitert, präjudiziert auch ihr Scheitern am Kosmos, am inneren Sternenhimmel Gustavs; ihm kann sie nicht ebenbürtig sein. Aber ein Widerspruch, ein seltsames Paradox bleibt, denn Stifter entwirft einerseits ein Bild kosmischer Größe im Naturwissenschafts- und Technikdiskurs und andererseits ein Bild der Demut an der Frauenfigur Cornelia. Die resignierte und kritische Sicht der Liebe ist dabei für die Geburt Gustavs als Künstler maßgeblich. An der Figur Cornelia sind die Auswirkungen der geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen auf die Möglichkeit der Teilhabe an der kulturellen Produktion der patriarchalen Gesellschaft erkennbar. Die Genese von Weiblichkeit im Kontext literarischer Praxis zeigt Stifters Entwurf von Weiblichkeitsmustern in der Biedermeierzeit.

Die Modernisierungsschübe der Gesellschaft zeigen sich in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, beeinflusst von den Thesen der Avantgarde, auch in Kafkas Frauenbild.

Stifters Werk zeigt, wie die Befruchtung von Literatur durch Wissenschaft ausfallen kann, wobei der Begriff Wissenschaft nicht nur die exakten Naturwissenschaften (Physik, Astronomie, Geologie, Astrologie usw.) meint, sowie deren technologische Anwendungsmöglichkeiten, sondern auch die Philosophie und die Humanwissenschaften mit ihren Auswirkungen auf die ästhetische Theorie und Praxis literarischer Texte.

Kafkas *Die Aeroplane in Brescia*. Offenbare Scheinbarkeiten und die Fragilität der Technik

Kafkas Prosa *Die Aeroplane in Brescia* aus dem Jahr 1909 birgt interkulturelles und intertextuelles Potential und zeigt ein ausgeprägtes erzählerisches Reflexionsniveau. Mit dem Fokus auf den Bezug zwischen Literatur, Technik und Wissenschaft wird ein Grenzproblem in reportagehafter Prosa diskutiert, das sich für die Erschließung der Modernität der Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts als zentral erwies.

Max Brod stiftet Kafka zu einem literarischen Wettbewerb an, «Franz möge all das, was er beobachten würde, sofort niederschreiben [...] Auch ich wollte einen Artikel schreiben, und wir würden feststellen, wem die

treffenderen Bemerkungen gelungen seien. Solche spielerische, fast kindliche Zielsetzungen verfehlten meist ihre Wirkung auf Kafka nicht»⁴⁹.

Der Text Kafkas thematisiert zudem Motive wie Inklusion und Exklusion. Klar wird darin zudem die Symbolik der Grenze für Kafkas Schreiben, denn Grenzfixierungen und Identitätsfestlegungen werden thematisiert durch Entzug. Zugleich erscheinen Versuche der Wahrheitsfindung und der eindeutigen Zuordnung oder Ursachenforschung ad absurdum geführt:

Ein Arbeiter faßt den einen Flügel der Schraube um sie anzudrehn, er reißt an ihr, es gibt auch einen Ruck, man hört etwas wie den Atemzug eines starken Mannes im Schlaf; aber die Schraube rührt sich nicht weiter. Noch einmal wird es versucht, zehnmal wird es versucht, manchmal bleibt die Schraube gleich stehn, manchmal gibt sie sich für ein paar Wendungen her. Es liegt am Motor. Neue Arbeiten fangen an, die Zuschauer ermüden mehr als die nahe Beteiligten. Der Motor wird von allen Seiten geölt; verborgene Schrauben werden gelockert und zugeschnürt; ein Mann läuft ins Hangar, holt ein Ersatzstück; da paßt es wieder nicht; er eilt zurück und hockend auf dem Boden des Hangar bearbeitet er es mit einem Hammer zwischen seinen Beinen. Bleriot wechselt den Sitz mit einem Mechaniker, der Mechaniker mit Leblanc. Bald reißt dieser Mann an der Schraube, bald jener. Aber der Motor ist unbarmherzig, wie ein Schüler, dem man immer hilft, die ganze Klasse sagt ihm ein, nein, er kann es nicht, immer wieder bleibt er stecken, immer wieder bei der gleichen Stelle bleibt er stecken, versagt. Ein Weilchen lang sitzt Bleriot ganz still in seinem Sitz; seine sechs Mitarbeiter stehn um ihn herum, ohne sich zu rühren; alle scheinen zu träumen⁵⁰.

Wie *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, bei der es sich eigentlich um deren Fragmentarisierung handelt, geht es bei der Flugschau in Brescia zu. Auch in Brescia sind die beschriebenen und in der Reportage-Erzählung dokumentierten Vorgänge nur "offenbar", allem Anschein nach, aber nicht wirklich hundertprozentig sicher und verbürgt⁵¹.

Beim Bau der Chinesischen Mauer verfolgt man das System des "Teilbaus", «natürlich entstanden auf diese Weise viele große Lücken»⁵². Wenn bald herauskommt, die Lücken seien gar größer als das Erbaute in Teilen, wird klar: es handelt sich um einen Lückenbau. Sinn und Zweck der Mauer gehen verloren, am Ende gar die Existenz der Mauer selber. Statt Eindeutigkeiten entstehen Ambivalenzen, der Berichterstatter wird zum Nomaden, sein Text bewegt sich sprunghaft und nomadisch, wie Odradek im gleichnamigen Kafka-Text.

Wandern und Bewegung wird bei Kafka zum Massenphänomen, Unruhe und Wechsel werden auch in der Reportage zur Flugschau in Brescia zum Thema; dazu gehört zudem der Faktor der Unsicherheit und Fragilität der Technik. Zur Symbolik des Nomadenhaften in den

Beschreibungen der Fremden gehört die Unmöglichkeit, sie genau zu verorten. Paradox wirkt die Heterogenität der Erscheinungs- und Darstellungsweise der Damen aus dem italienischen Hochadel im Publikum der Flugschau wegen ihrer Mode und Mieder. Das Exotische und Fremde in Brescia (für das fokussierende *Wir*) wird im Text umkreist und erforscht. Die fremdländische Gesellschaft von Zuschauern auf billigen Plätzen und Logen-Plätzen wirkt neben dem Adel und den Aviatikern sowie Technikern, die an den Schrauben der Apparate drehen, hybrid und heterogen.

Neurosen des Individuums der Moderne werden gezeigt (anhand der Ehefrau des Aeronauten), ebenso wie gesellschaftliche Machtverhältnisse, die sich in ihrer Hierarchie im Publikum abbilden, und zwar in der Vielstimmigkeit kontradiktorischer Diskurse. Entfremdung, Fremdsein, Ausgestoßensein, Absonderung sowohl des Individuums als auch des Kollektivs werden in der Figuration des heterogenen Publikums bei der Flugschau in Brescia deutlich. Negative Folie der starren Ordnung der Kultur sind die fettgewordenen Bettler in ihren Wägelchen; sie sind zugleich karnevalistische Figurationen des Wilden und Zerrbild der starren Ordnung der Kultur und des Zivilisatorischen, über die man nur noch springen kann, um ihnen auszuweichen und zugleich ihrem Zugriff zu entgehen. Das äußerst charakteristische karnevalistische Weltempfinden wird bei Bachtin an Werken Dostojewskis veranschaulicht. Die umgestülpte oder verkehrte Welt ist die auf den Kopf gestellte umgestülpte Welt, wo bestehende Ordnungen, Gesetze und Hierarchien außer Kraft gesetzt werden, wobei der jeweils weniger Privilegierte das Recht erhält, die Maske des Privilegierten aufzusetzen, etwa in der Szene, als die Prager Freunde („wir“) über die fett gewordenen Bettler springen müssen, die ihnen den Weg versperren. Dieses Grundgesetz des Karnevals hat sich durch die Parodie auch in der Literatur etabliert. So meint Bachtin etwa: «Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt»⁵³. Bei Dostojewski, der zu den Lieblingsautoren Kafkas gehörte, haben fast alle Helden einen oder mehrere „parodierende“ Doppelgänger, die bestimmte Charaktereigenschaften und Wesenszüge des Helden teilen und damit eine latente Komik hervorrufen. Gegensätzlichkeiten werden oftmals dadurch hervorgerufen, dass die Helden gespaltene Persönlichkeiten sind, in denen sich die unterschiedlichsten Charaktereigenschaften vereinigen.

Die Brüchigkeit der Technik-Inszenierung belegen die Pannen bei den Flug-Apparaten im Laufe der Flugschau. Die Aeroplane stellen nur scheinbar hochtechnisierte Apparate dar, die aber eigentlich bloß ein gelbliches Holzgestell sind, in dem sich die Beine der Aviatiker verfangen haben. Die Aeroplane mit ihrem technisch ausgefeilten Innenleben erinnern an die

auf – und zuklappenden Fächer des Schreibtischs (“amerikanisch” und “beste Sorte”) mit “Kurbeln” und “Regulatoren” in *Der Verschollene*⁵⁴. Dort gehören die ausgefeilten Apparaturen zur Maschinerie der Gewalt, der Kontrolle und der Technik in der Welt von Karl Roßmanns Onkel. Auch in *Der Verschollene* artikuliert sich Fremdheit, Isoliertheit und Hilflosigkeit. Klaus Mann⁵⁵ hat gerade Kafkas Beschreibung des amerikanischen Lebens seiner Zeit, das Bild Amerikas als Ganzes, als Abbild voller poetischer Wahrheit definiert. Besonders der hypermoderne Schreibtisch im ersten Teil des Romans wirkt wie ein furchteinflößender Gegenstand mit kleinen Falltüren. Auch der Aviatiker Rougier sitzt wie ein Bürokrat oder ein Beamter am Schreibtisch und bedient im Aeroplan die ausgeklügelten technischen Vorrichtungen und Hebel:

Gerade als Curtiss nach seinem Siegesflug vorüberkommt, und ohne herzuschauen ein bißchen lächelnd die Mütze abnimmt, fängt Bleriot einen kleinen Kreisflug an, den ihm alle schon vorher zutrauen! Man weiß nicht, ob man Curtiss applaudiert oder Bleriot oder schon Rougier, dessen großer schwerer Apparat sich jetzt in die Luft wirft. Rougier sitzt an seinen Hebeln wie ein Herr an einem Schreibtisch, zu dem man hinter seinem Rücken auf einer kleinen Leiter kommen kann. Er steigt in kleinen Runden, überfliegt Bleriot, macht ihn zum Zuschauer und hört nicht auf zu steigen⁵⁶.

Wie oft bei Kafkas Texten gibt es die Schwierigkeit, einen Innenraum, ein Zentrum zu eruieren. So bleibt die Flugschau etwas Verworrenes. Die Rätselstruktur des Fremden, das Warten als einzige nennenswerte und zugleich paradoxe Tätigkeit des angereisten “Wir”-Kollektivs der Freunde aus Prag scheint das Eigene semantisch zu destabilisieren.

Kafkas *Die Aeroplane in Brescia* – eine Orgie der Bewegungen

Auffallend ist in *Die Aeroplane in Brescia* die Darstellung von Bewegungen des menschlichen Körpers; es ist eine fließende Fortbewegung, die sich im Slapstick-Stil darstellt (“hüpfen”, “springen”). Deutlich groteske Effekte der Komik sind hier sichtbar, etwa beim Darstellungsversuch des über die fett gewordenen Bettler Springens, um in der Masse der Menschen noch durchzukommen zum Aerodrom, «hinter tausend Fuhrwerken und ihnen entgegen hüpfte italienische Kavallerie», «wir springen ins Aerodrom mehr als wir gehen»⁵⁷. Vergleichbar unzulänglich und verworren gestalten sich die technischen “Versuche”, von der Hand der “Techniker” nicht mehr bis in die letzte Perfektion steuerbar. Die Technik entwickelt ein Eigenleben und entwindet sich der Kontrolle des Menschen:

Wieder wird die Schraube angedreht, vielleicht besser als früher, vielleicht auch nicht; der Motor kommt mit Lärm in Gang, als sei er ein anderer; vier Männer halten rückwärts den Apparat und inmitten der Windstille ringsherum fährt der Luftzug von der schwingenden Schraube her in Stößen durch die Arbeitsmäntel dieser Männer. Man hört kein Wort, nur der Lärm der Schraube scheint zu kommandieren, acht Hände entlassen den Apparat, der lange über die Erdschollen hinläuft, wie ein Ungeschickter auf Parkett.

Viele solche Versuche werden gemacht und alle enden unabsichtlich. Jeder treibt das Publikum in die Höhe, auf die Strohsessel hinauf, auf denen man mit ausgestreckten Armen zugleich sich in Balance erhält, zugleich auch Hoffnung, Angst und Freude zeigen kann. In den Pausen aber zieht die Gesellschaft des italienischen Adels die Tribünen entlang. Man begrüßt einander, verneigt sich, erkennt einander wieder, es gibt Umarmungen, man steigt die Treppen zu den Tribünen hinauf und hinab⁵⁸.

Hier wird die futuristische Mythisierung der Bewegung, und der Geschwindigkeit zelebriert, die Pioniere der Maschinenwelt und der Luftfahrt samt ihren Technikern und Ehefrauen. Insgesamt wird die Maschinenanbetung (Marinettis Manifest ist 1909 erschienen) zitiert und zugleich dekonstruiert. Auch der Vitalismus, das Theatralisch-Inszenierte der italienischen Lebensweise für das fremde "Wir" der Reisegruppe aus Prag, wird parodiert. Der unaufhörliche Redefluss, das Rhetorische und das Gespielte der Posen auf den teuren Logen-Plätzen der Adels- und Oberschicht wird in Kafkas Text schlagartig offenbar.

Die Parodie des futuristischen Geschwindigkeitskultes prägt den gesamten Text Kafkas. Bereits der Wirt der schmutzigsten aller nur erdenklichen italienischen Herbergen ist ein Paradefall der unstillen Bewegungen, «immerfort die Ellbogen rührend», «jeder Finger ist ein Kompliment», «mit den Händen [...] über sein Gesicht neue und neue Schatten werfend, mit lauter Beugungen des Körpers, die wir alle später auf dem Flugfeld zum Beispiel an Gabriele d'Annunzio wiedererkennen»⁵⁹. Gegen Ende der Flugschau steigert sich die Orgie der Bewegungen im Publikum: «Zwei Augen genügen nicht. Man dreht sich auf seinem Sessel, schwankt, hält sich an irgendjemandem fest, bittet um Verzeihung, irgend jemand schwankt, reißt einen mit, man bekommt Dank. Der frühe Abend des italienischen Herbstes beginnt, auf dem Felde ist nicht mehr alles deutlich zu sehen»⁶⁰.

Diese Technik der Bewegungsdarstellung in Kafkas *Die Aeroplane in Brescia* findet sich auch in *Der Verschollene*. Die Koordinaten des Sehens werden zugleich auch thematisiert, denn bei der Flugschau werden Nähe und Distanz neu verortet. Dabei sucht der Blick Ruhepunkte, um Bewegung verarbeiten zu können; zugleich lässt der Blick in die Weite des Horizonts alle Grenzen zerfließen.

Sogar in Kafkas frühem Text *Die Aeroplane in Brescia* lässt sich das Prinzip des unendlichen Aufschubs, das Strukturprinzip der Verzögerung, das typisch für sein Werk ist, erkennen. Der zeitgenössische Geschwindigkeitskult und Vitalismus der Futuristen ist als Subtext präsent, der Kult Marinettis und die Mythisierung von Automobilen, von Straßenbahnen, die «höllischen Kessel der Schiffe», die «schnaufenden Bestien» mit ihren «heißen Brüsten»: «ich streckte mich in meinem Wagen wie ein Leichnam auf der Bahre aus, aber sogleich erwachte ich zu neuem Leben unter dem Steuerrad, das wie eine Guillotine meinen Magen bedrohte»; Marinettis Technikkult gipfelt im Bild von seinem "Auto" als großem "Haifisch"⁶¹, der allerdings auch im Straßengraben stranden kann.

Historie der Flugschauen

Dass die Flugschau in Brescia Mängel in der Organisation aufwies, lässt sich eindeutig aus Kafkas Text erschließen⁶²; auf dem Areal des "Aerodroms" werden wir informiert über die «verdächtigen Holzhäuschen, für die wir andere Aufschriften erwartet hätten als: Garage, Grand Büffet International und so weiter»; das Gedränge muss groß gewesen sein, denn «wir weichen nicht aus und werden doch nicht überfahren. Zwischen und hinter den Tausend Fuhrwerken und ihnen entgegen hüpfte italienische Kavallerie. Ordnung und Unglücksfälle scheinen gleich unmöglich»⁶³.

Bei der Rückkehr der definierten Reisegruppe nach Prag ("wir"), deren sprechendes Kamera-Auge der Reporter von *Die Aeroplane in Brescia* ist, verweist einer der beiden Reisebegleiter, M. Brod, auf eine Möglichkeit der Perpetuierung der Historie der Flugschauen in Prag,

Max macht die sehr richtige Bemerkung, daß man etwas ähnliches wie hier auch in Prag veranstalten könnte und sollte. Es müßte ja kein Wettfliegen sein, meint er, trotzdem auch das sich lohnen würde, aber einen Aviatiker einladen, das wäre doch sicher eine Leichtigkeit und kein Beteiligter würde es zu bereuen haben. Die Sache wäre ja so einfach; jetzt fliegt Wright in Berlin, nächstens wird Bleriot in Wien fliegen, Latham in Berlin. Man müßte also die Leute nur zu dem kleinen Umweg überreden. Wir zwei andern antworten nichts, da wir erstens müde sind und zweitens auch sonst nichts einzuwenden hätten⁶⁴.

Versuche dieser Art gehörten, lange vor der Flugschau zu Brescia, bei der eine Eintrittskarte für Kafka 3 Lire kostete, schon zu den Einnahmequellen der Pioniere der Luftfahrt, die aus den ersten Luftfahrten, Fallschirmsprüngen und Ballonfahrten ein einträgliches Geschäft zu machen verstanden. Es gelang aber nicht immer, wie es am 14.8.1803 in Rouen bezeugt wird: «"Die Fahrt war", wie die Zeitungen melden, "majestätisch, die

Einnahme aber klein”». Der Aviatiker Blanchard nannte sich in Werbematerialien zu seinem Aufstieg «Luftpensionair der französischen Republik, ein Titel», wie es in den Annalen der Physik aus dem Jahr 1804 heißt, «der des trefflichen Gehler’s Aeufserung zu rechtfertigen scheint, dass die Aerostaten, wie mehrere Erfindungen, aus einem Geschäfte der Naturforscher zu einem Gelderwerbe der Gaukler herabgesunken seyen, und dass die Luftschifferei jetzt fast im gleichen Range mit dem Seiltanzen stehe»⁶⁵. Oder, wie Kafka dies 1909 scharfsichtig rapportierte, der Hangar wird zur Bühne: «Wir kommen an den Hangars vorüber, die mit ihren zusammengezogenen Vorhängen dastehen, wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten. Auf ihren Giebelfeldern stehn die Namen der Aviatiker, deren Apparate sie verbergen, darüber die Trikolore ihrer Heimat»⁶⁶.

Italien (Brescia) als Ort in der Fremde

«Ordnung und Unglücksfälle erscheinen gleich unmöglich»⁶⁷.

Goethe beschreibt auf seiner *Italienischen Reise* in Neapel⁶⁸ die *Lazzaroni*, die Bettler und ihren Müßiggang. Kafka war ein profunder Kenner des Werks Goethes. Da ist es kein Zufall, dass zur ersten und markantesten Signatur der Erfahrungen in Brescia dieser literarische Topos der Bettler zum privilegierten Wahrnehmungsobjekt der Italienreisenden wird, aber in einer grotesk verzerrten Form, und zwar als Negation des gewohnten Bildes von gehbehinderten Bettlern: «Ungeheure, in ihren Wägelchen fett gewordene Bettler strecken uns ihre Arme in den Weg, man ist in der Eile versucht, über sie zu springen»⁶⁹. Ein weiteres Leitmotiv der Italienreisen, sei es Waiblingers, sei es Goethes⁷⁰, ist das Feilschen um Transportkosten mit gewitzten Kutschern. Auch dieser Topos wird von Kafka einer Traditionslinie entnommen, die damit relativiert wird, da sie zugleich ironisiert erscheint:

Noch einiges Geschrei und Suchen, dann wird ein Tarif herausgezogen, auf dem nichts zu sehen ist, als Schmutz. Wir einigen uns daher auf 1 Lire 50 und der Kutscher fährt weiter in die enge Gasse, in der er nicht wenden kann, nicht nur wütend, sondern auch wehmütig, wie mir scheinen will. Denn unser Benehmen ist leider nicht das Richtige gewesen; so darf man in Italien nicht auftreten, anderswo mag das recht sein, hier nicht. Nun wer überlegt das in der Eile! Da ist nichts zu beklagen, man kann eben in einer kleinen Flugwoche nicht Italiener werden⁷¹.

Erinnert man sich an die Schilderung der Herbergen in Goethes *Italienische Reise*, so scheint der Rapport Kafkas sich in diese Textreihe einzufügen; die Kutsche in Kafkas Text erscheint als Gefährt, das sich kaum auf den Rädern zu halten vermag, so defekt wirkt es. Der Kutscher hin-

gegen scheint bestens gelaunt: «Die Herberge, in die wir gewiesen werden, scheint auf den ersten Blick die schmutzigste zu sein, die wir je gesehen haben, aber es ist bald gar nicht mehr übertrieben arg. Ein Schmutz, der nun schon einmal da ist, von dem nicht mehr gesprochen wird, ein Schmutz, der sich nicht mehr verändert, der einheimisch geworden ist, der das menschliche Leben gewissermaßen solider und irdischer macht, ein Schmutz, aus dem unser Wirt hervoreilt»⁷².

Mut und Angst stellen sich zugleich ein, als das die fremde Welt Italiens (Brescia, Riva) fokussierende “Wir” die medialen Repräsentationen der Flugschau aufnimmt und reflektiert: «Mut: denn wo ein so schreckliches Gedränge ist, pflegt alles hübsch demokratisch zuzugehen [...]. Angst: Angst vor der italienischen Organisation derartiger Unternehmungen. [...] Alle Erwartungen sind falsch, alle italienischen Erinnerungen mischen sich gleich zu Hause irgendwie, trüben sich, man kann sich auf sie nicht verlassen»⁷³.

Dass sich ein Untertan der Donaumonarchie schon dem Trikolore zuwendet und von dem Macht-System, zu dem auch die besuchsweise in Brescia weilenden Touristen aus Prag abwendet, der zweiten geheimen Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie gehören, zeigt die Reportage Kafkas ebenso und damit einen Grund für das Auseinanderfallen des Vielvölkerreiches der Habsburger nach 1914: «Wir lesen die Namen Cobianchi, Cagno, Calderara, Rougier, Curtiss, Moncher (ein Tridentiner, der italienische Farben trägt, er vertraut ihnen mehr, als unsern)»⁷⁴.

Flugmetaphern und Techniksprache der Zeit

In *Die Aeroplane in Brescia* findet sich das für die Entstehungszeit des Textes typische Technikvokabular. Marinettis futuristisches Manifest und der Futurismus will der Welt der technischen Moderne gerecht werden mit programmatisch modernen Kunstmitteln, mit syntaktisch befreiten Wörtern⁷⁵. Ungleich mehr als die restlichen europäischen Avantgarden ist der Futurismus der technischen Moderne verpflichtet, die jedoch im wesentlichen auf dieselben Fortbewegungsmittel reduziert wird: Auto und Flugzeug, sowie im Lybien-Kolonialkrieg 1911-12, an dem Marinetti als Reporter teilnahm, Kriegs- und Vernichtungstechnik. Die phallische Symbolik des Fahrens und Fliegens findet sich – wie bei Marinetti – auch in den Schilderungen Kafkas von der “Flugschau in Brescia”. Auch in Marinettis *Mafarka, il futurista* (1910) beschließt Mafarka, ein moderner “condottiero” im phantastischen Kolonial-Ambiente, sein Heldenleben durch die Konstruktion eines mechanischen Sohnes, eines gigantischen Flugapparates zu krönen.

Kafka entwirft auch in seinem unvollendeten Roman *Der Verschollene* ein rasantes Bild moderner Technikwelten. Amerika ist darin eine Welt der Maschinen; das erste Kapitel *Der Heizer* spiegelt die Maschinerie des Schiffs, dann folgen die Maschinen oder Mechanismen der kapitalistischen Maschinerie des Onkels von Karl Roßmann; dann die Maschinerie des großen Hotels Occidental; jeder dieser Apparate oder jede dieser Maschinerien hat auch einen Mechanismus der Strafen zur Folge. Eine besondere maschinelle Verkettung stellt der Text *In der Strafkolonie* dar, aber auch das erste Kapitel des Romans *Der Verschollene*: «Gewiß ist darin vom Schiffskessel als einer technischen Maschine die Rede, und K. stellt sich dem Heizer als einer vor, der Ingenieur oder wenigstens Maschinist werden will. Doch nirgends wird diese Maschine als technische beschrieben (übrigens steht das Schiff still), denn niemals ist eine Maschine bloß einfach technisch; im Gegenteil, sie ist technisch nur in ihrer Eigenschaft als gesellschaftliche Maschine, die Menschen in sich aufsaugt»⁷⁶. Kafka hegte, so Deleuze/Guattari, «gewiß keine naive Bewunderung für simple technische Apparate, aber er wusste, dass technische Maschinen Indizien einer komplexeren maschinellen Verkettung sind, in welcher Maschinisten, Maschinenteile, Rohstoffe und mechanisiertes Material, [...] Mächtige und Machtlose in ein und demselben kollektiven Ensemble koexistieren»⁷⁷.

Evoziert werden in *Die Aeroplane in Brescia* in den ersten Sätzen die modernen Massenmedien (die Tageszeitung "Sentinella Bresciana") sowie das Technikvokabular rund um die "Wettfahrten der Automobile" in ganz Italien, die die Massen an Zuschauern aus ganz Italien, Frankreich, England und Amerika anlocken. Zum Technik-Motivreservoir gehört die Eisenbahn mit dem «schwarzen Loch des Bahnhofs» von Brescia, «wo die Menschen schreien als brenne der Boden»⁷⁸. In der Landschaft rechts und links der Lokalbahn («zwischen den ungeheuren Automobilen, die losgelassen förmlich sich augenblicklich überschlagen wollen mit ihren in der Schnelligkeit einfältig gewordenen vielfachen Signalen»), die zum Aerodrom fährt, signalisieren Plakate des letzten Automobilmeetings die Technikbegeisterung der Zeit, «eine Gruppe Automobile bremsst gleichzeitig [...], noch hält uns eine Rinderherde auf, die außer Rand und Band, einknickend auf dem hügeligen Boden, förmlich in die Automobile läuft»⁷⁹. Die Lokalbahn ist von jämmerlichem Format, unbrauchbare Wagen, ein einzelner Schienenstrang («zweimal bleibt der Zug stehen, um auf einen Gegenzug zu warten, so geduldig und lange, als warte er auf eine nur zufällige Begegnung»), in bescheidenem Tempo fahren die Wagen dahin auf gleicher Höhe mit Radfahrern, alles lacht, rings um den Zug herum und im Zug selber, «auf einer Plattform an einen Riesenmenschen gedrängt, der mit ausgebreiteten Beinen über den Puffern zweier Waggons steht, in einer Dusche von Ruß und Staub»⁸⁰.

Die Flugmetaphern bei Kafka verweisen aber auch auf die Fragilität des Technikbildes. Anfangs reihen und häufen sich in der Reportage *Die Aeroplane in Brescia* die Technikult-Schlagworte wie Aviatiker und Aerodrom; der Hangar wird zur Bühne: «Wir kommen an den Hangars vorüber, die mit ihren zusammengezogenen Vorhängen dastehen, wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten. Auf ihren Giebelfeldern stehn die Namen der Aviatiker, deren Apparate sie verbergen, darüber die Trikolore ihrer Heimat»⁸¹.

Die detaillierte Schilderung der selten erfolgreichen und wie zufällig gelingenden Reparaturen an den Flugapparaten verweist auf die Widersprüche und die Fragilität des Technik-Kults der Zeit. Die skurril-komische Zeichnung des italienischen Hochadels oder berühmter Figuren wie die des Flugpioniers D'Annunzio oder des Komponisten Puccini (mit dem grotesken Körper-Attribut der "Trinkernase") im technikbegeisterten Publikum der Flugschau hat distanzschaffende Funktion:

Man zeigt einander die Principessa Laetitia Savoia Bonaparte, die Principessa Borghese, eine ältliche Dame, deren Gesicht die Farbe dunkelgelber Weintrauben hat, die Contessa Morosini. Marcello Borghese ist bei allen Damen und keiner, er scheint von der Ferne ein verständliches Gesicht zu haben, in der Nähe aber schließen sich seine Wangen über den Mundwinkeln ganz fremd. Gabriele d'Annunzio, klein und schwach, tanzt scheinbar schüchtern vor dem Conte Oldofredi, einem der bedeutendsten Herren des Komitees. Von der Tribüne schaut über das Geländer das starke Gesicht Puccinis mit einer Nase, die man eine Trinkernase nennen könnte⁸².

D'Annunzio hatte das historische Flugmeeting von Brescia im September 1909 im Roman *Forse che sì, forse che no* (1910) beschrieben.

Die Damen des italienischen Hochadels werden bei Kafka in seiner gar nicht heroisierenden Reportage ebenso von der technischen Zurüstung und den Schnitten ihrer Mieder und Garderoben her studiert und ironisiert:

Aber diese Personen erblickt man nur, wenn man sie sucht, sonst sieht man überall alles entwertend die langen Damen der heutigen Mode. Sie ziehen das Gehen dem Sitzen vor, in ihren Kleidern sitzt es sich nicht gut. Alle Gesichter, asiatisch verschleierte, werden in einer leichten Dämmerung getragen. Das am Oberkörper lose Kleid läßt die ganze Gestalt von rückwärts etwas zaghaft erscheinen; ein wie gemischter, ruheloser Eindruck entsteht, wenn solche Damen zaghaft erscheinen! Das Mieder liegt tief, kaum noch zu fassen; die Taille scheint breiter, als gewöhnlich, weil alles schmal ist; diese Frauen wollen tiefer umarmt sein⁸³.

In Kafkas Werk sind Mode und Kleidung deutliche Markierungen des sozialen Raums, die Darstellung der Körper bleibt hingegen geschlechts-

neutral und unbestimmt. Neben dem Tatmenschen und Aviatiker in seiner Männlichkeit wirken die hier wie nebenbei skizzierten Frauen fragil; da kaum psychologische oder physiognomische Merkmale angerissen werden, wirken die Charaktere reduziert und karikiert. Weibliche Gestalten werden in ihrem Begehren dargestellt, der Mann ist das Objekt ihres Begehrens. Die im hier analysierten Kafka-Text fokussierten weiblichen Geschlechtercharaktere gehören der privilegierten Adels- und Oberschicht an, oder es sind die Ehefrauen der Aviatoren. Die Geschlechterkonfigurationen (der männliche Held und Aviatiker sowie "diese Frauen") spielen mit Elementen verschiedener kultureller Geschlechtskonstrukte; die Geschlechtercharaktere erscheinen in ihrer Brüchigkeit und Bedingtheit, als Teil einer häretischen Welt. An den Rändern des Hangars erscheint die marginalisierte Frau, allerdings als Objekt des männlichen Begehrens, denn «diese Frauen wollen tiefer umarmt sein»; «das am Oberkörper lose Kleid läßt die ganze Gestalt von rückwärts etwas zaghaft erscheinen; ein wie gemischter, ruheloser Eindruck entsteht»⁸⁴. Verblüffend ist hier der parteiliche Blick, der Argumentationsweisen männlichen Sehens inszeniert. Diese Frauen, die Kafkas dokumentarischer Blick erfasst, sind zugleich verborgen und doppelt; es sind Frauenbilder, die der von Männern produzierten Rollenzuschreibung entsprechen; zugleich wird diese Zuschreibung aber dekonstruiert, indem Kafka subversiv verschiedene Bilder spiegelt. Denn in einer permanenten Aufschubbewegung zerfällt das Objekt Frau als Zielscheibe männlichen Begehrens.

Die Kategorie "Gender", die in *Der Condor* von A. Stifter und *Die Aeroplane in Brescia* von F. Kafka eine Rolle spielt, wird historisch und kulturell zeitgebunden gesehen und lag als diskursiv veränderliche Konstruktion der Textlektüre zugrunde⁸⁵. Die kulturelle Interpretation und Funktionalisierung der weiblichen Biologie manifestiert sich bei Stifter und Kafka in einer jeweils besonderen Differenztheorie; die weiblichen Individuen, von denen in Stifters und Kafkas Text die Rede ist, reproduzieren die kulturellen Signifikationsprozesse ihrer Zeit bezogen auf den weiblichen Geschlechtskörper als Effekt gesellschaftlicher Konstanten.

Die Aviatiker als Künstlerfiguren – einsam und isoliert

Die Aviatiker sind einsame Figuren, ihrer Kunst des Fliegens verfallen, die entfernt und im Extremfall unbeachtet vom Publikum nur ihrer Berufung hingegeben sind und ihr folgen: «Auf ihren Giebelfeldern stehen die Namen der Aviatiker, deren Apparate sie verbergen, darüber die Trikolore ihrer Heimat»⁸⁶. Die Aviatiker agieren in Synergie mit ihren Aeroplanen, diese sind jedoch sehr unzuverlässige und fragile Apparate. Ausgang

nehmen ihre Auftritte vor dem zahlenden Publikum von ihren Hangars, die einer Bühne gleich, ihnen, den Aviatikern und zugleich Komödianten, einen Stützpunkt bieten⁸⁷. Die Tragik aller Künstlerexistenzen bei Kafka besteht darin, dass sie (wie *Der Hungerkünstler*) die körperliche Beglaubigung ihrer Kunst nicht mehr sozial vermitteln können. Folge ist ein Auseinanderdriften der Sphären Kunst und Publikum, und je mehr der Künstler sich in seiner Kunst verfeinert, desto weniger Aufmerksamkeit erntet er. Künstlerische Autonomie und drohendes Verlöschen des Lebens des Künstlers oder das Risiko seines Verschwindens bedingen einander in Kafkas Werk.

Die Frau eines Aviatikers hingegen, so erfahren wir aus Kafkas Reportage, denkt an das Geschäft und sorgt sich zugleich⁸⁸. Von der Menge werden die Künstler, die einsam in ihrem Reich der Kunstausbübung agieren, rasch vergessen, da das Kollektiv des Publikums sich bald wieder dem Tagesgeschwätz zuwendet:

Es war nur der Apparat Leblancs, der bisher gezeigt wurde. Nun aber kommt der Apparat, mit dem Bleriot den Kanal überflogen hat; keiner hat es gesagt, alle wissen es. Eine lange Pause und Bleriot ist in der Luft, man sieht seinen geraden Oberkörper über den Flügeln, seine Beine stecken tief als Teil der Maschinerie. Die Sonne hat sich geneigt und unter dem Baldachin der Tribünen durch beleuchtet sie die schwebenden Flügel. Hingegeben sehn alle zu ihm auf, in keinem Herzen ist für einen andern Platz. Er fliegt eine kleine Runde und zeigt sich dann fast senkrecht über uns. Und alles sieht mit gerecktem Hals, wie der Monoplan schwankt, von Bleriot gepackt wird und sogar steigt. Was geschieht denn? Hier oben ist 20 M. über der Erde ein Mensch in einem Holzgestell verfangen und wehrt sich gegen eine freiwillig übernommene unsichtbare Gefahr. Wir aber stehn unten ganz zurückgedrängt und wesenlos und sehen diesem Menschen zu.

Alles geht gut vorüber. Der Signalmast zeigt gleichzeitig an, daß der Wind günstiger geworden ist und Curtiss um den großen Preis von Brescia fliegen wird. Also doch? Kaum verständigt man sich darüber, schon rauscht der Motor des Curtiss, kaum sieht man hin, schon fliegt er von uns weg, fliegt über die Ebene, die sich vor ihm vergrößert, zu den Wäldern in der Ferne, die jetzt erst aufzusteigen scheinen. Lange geht sein Flug über jene Wälder, er verschwindet, wir sehen die Wälder an, nicht ihn. Hinter Häusern, Gott weiß wo, kommt er in gleicher Höhe wie früher hervor, jagt gegen uns zu; steigt er, dann sieht man die unteren Flächen des Biplans dunkel sich neigen, sinkt er, dann glänzen die oberen Flächen in der Sonne. Er kommt um den Signalmast herum und wendet, gleichgültig gegen den Lärm der Begrüßung, geradeaus dorthin, von wo er gekommen ist, um nur schnell wieder klein und einsam zu werden. Er führt fünf solche Runden aus, fliegt 50 Km. in 49' 24" und gewinnt damit den großen Preis von Brescia, L. 30.000. Es ist eine vollkommene Leistung, aber vollkommene Leistungen können nicht gewürdigt werden, vollkommener Leistungen hält sich am Ende jeder für fähig zu vollkommenen Leistungen scheint kein Mut nötig.

Und während Curtiss allein dort über den Wäldern arbeitet, während seine allen bekannte Frau um ihn sich sorgt, hat die Menge fast an ihn vergessen. Überall wird nur darüber geklagt, daß Calderara nicht fliegen wird (sein Apparat ist zerbrochen), daß Rougier schon zwei Tage lang an seinem Voisinflieger herumhandelt, ohne ihn loszulassen, daß Zodiac, der italienische Lenkballon, noch immer nicht gekommen ist. Über Calderaras Unglück laufen so rühmliche Gerüchte um, daß man glauben will, die Liebe der Nation sollte ihn sicherer in die Luft heben, als sein Wrightflieger⁸⁹.

Titorelli in *Der Prozeß*, der Hungerkünstler in der gleichnamigen Erzählung, die Sängerin Josefine in *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, der Hund in *Forschungen eines Hundes* – alle diese Künstlerexistenzen sind in Kafkas Werk von ähnlichem Format wie die Pioniere der Luftfahrt; alle sind sie einsame Grenzgänger, die unbeachtet vom Publikum ihre Kunst zu höchsten Perfektion steigern: «Der Weg dreht sich und Rougier erscheint so hoch, daß man glaubt, seine Lage könne bald nur nach den Sternen bestimmt werden, die sich gleich auf dem Himmel zeigen werden, der sich schon dunkel verfärbt. Wir hören nicht auf, uns umzudrehen; gerade steigt noch Rougier, mit uns aber geht es endgültig tiefer in die Campagna»⁹⁰.

Fazit

Das Interesse von Literatur an Wissenschaft und Technik und von Wissenschaft und Technik an der Literatur erscheint bedingt durch die Krise überlieferter wissenschaftlicher Modelle zur Erklärung und Deutung von Wirklichkeit und durch die Problematisierung der überkommenen Hierarchie der Diskurse. In einem historisch gesehen ambivalenten Prozess treten Wissenschaft und Dichtung auseinander. Die kritische Entzauberung der Welthaltigkeit der Literatur ermöglicht die Entdeckung ihres fiktionalen Status des „als-ob“. Der Fortgang der Wissenschaft und der Technik selbst bestimmt, was in einem gegebenen historischen Kontext als wahr und als falsch angesehen wird, was geglaubt wird oder nicht. Literatur reflektiert und revolutioniert in der kritischen Auseinandersetzung das Spektrum ihrer eigenen medialen Möglichkeiten, und sie klagt zugleich konkrete Defizite ein, die die rationalen Erklärungsmuster der Wissenschaften für das anthropologisch tief verankerte Sinnbedürfnis des Menschen notwendig hinterlassen.

Seit der Ausdifferenzierung der Natur- und Humanwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stehen Wissenschaft, Technik und Literatur in einem produktiven Spannungsverhältnis, wie die hier behandelten Werke von Stifter und Kafka zeigen.

Anmerkungen

1. H. Segeberg (Hrsg.), *Technik in der Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
2. K. Hickethier, K. Schumann, *Die schönen und nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*, in Idd. (Hrsg.), *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*, Wilhelm Fink, München 2007, S. 11-25, hier S. 13.
3. Vgl. zu Kafkas *Die Aeroplane in Brescia* die Studie von F. P. Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Birkhäuser Verlag, Basel-Stuttgart 1978, S. 19-27.
4. In L. W. Gilberts Bericht als "Bürger Garnerin" bezeichnet. L. W. Gilbert, *Über die Luftfahrten der Bürger Garnerin und Robertson. Vom Herausgeber*, in "Annalen der Physik", Hrsg. von L. W. Gilbert, Band 16, Halle 1804, S. 1-14.
5. A. Stifter, *Briefe*, Hrsg. von G. Fricke, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1949, S. 53.
6. Zu Kafkas literarischen Vorbildfiguren und -texten zählen: Kleist, Goethe, Mörike, Robert Walser; zudem Flaubert, Jules Verne, die Tagebücher Hebbels, G. Kellers *Der grüne Heinrich*, Knut Hamsun, H. von Hofmannsthal (u.a. *Brief des Lord Chandos*), Grillparzer (*Der arme Spielmann*), Emil Strauss (*Freund Hein*), J. Wassermann, Thomas Manns *Novellen Tonio Kröger* und *Ein Glück*, Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, *Wahlverwandtschaften*, *Dichtung und Wahrheit*, Eckermanns *Gespräche mit Goethe*, Goethes Briefe, Grabbes, Dostojewskis und Schopenhauers Biographie. Vgl. H. Binder (Hrsg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, Band 1, *Der Mensch und seine Zeit*, Alfred Kröner, Stuttgart 1979, S. 309-23.
7. Dieser 1909 entstandene Text sollte in dem von M. Brod herausgegebenen Band *Über die Schönheit hässlicher Bilder* erscheinen, wurde aber vom Verleger Kurt Wolff vor Drucklegung gestrichen. Vgl. R. Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 388.
8. Am 29.9. 1909 erschien die Reportage in einer stark gekürzten Fassung in der Morgenausgabe der "Bohemia". Der komplette Text sollte in Max Brods Essayband *Über die Schönheit hässlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit* erscheinen. Aus Gründen der Überlänge des Bandes wurde er nach Fertigstellung der Druckfahnen wieder herausgenommen, hat sich aber in dieser gesetzten Form als Typoskript in den entsprechenden Umbruchseiten des Buches erhalten. Vgl. P. Höfle, *Hinweise zu Textgestalt und Entstehung*, in F. Kafka, *Sämtliche Werke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008, S. 1445f.
9. P. Höfle, *Nachwort*, in Kafka, *Sämtliche Werke*, zit., S. 1399-431, hier S. 1424.
10. "Annalen der Physik", Band 16, zit., S. 6. Vorstufe dieses Ballonaufstiegs Garnerins in Paris war ein ähnliches Unterfangen in Metz: «Bekanntlich wurden in den Jahren 1782 und 1783 die Montgolfiéren und die Aerostaten mit Wasserstoffgas erdacht, im Großen ausgeführt und zuerst zu Luftfahrten benutzt. Blanchard, der kurz zuvor dem großen Publikum in Paris mit einem eigentlichen Luftschiffe, den Kopf hatte schwindeln gemacht, war der Erste, der sie zu einem Gelderwerbe benutzte. Auf seiner 31sten Luftfahrt, die er am 26sten Juni 1787 zu Metz anstellte, wagte es zum ersten Mahle eine Dame (eine Frau von Turmermans aus Brabant), sich mit ihm in die Luft zu erheben. "Punkt 5 bestieg die Dame, die bis dahin unsichtbar gewesen war, mit Muth und Grazie die Gondel, und die Fahrt ging beim Donner des Geschützes, einer Feldmusik und dem Jubelgeschrei unzähliger Zuschauer so schnell aufwärts, dass man die Luftschiffer bald aus dem Gesichte verlor; nach einer Stunde ließen sie sich drei Lieues von Metz wieder herab." Zahlendes Publikum bewunderte die Ballonfahrten, doch es kam vor, dass ein Event wenig einbrachte wie beklagt wird, bei der 54. Luftfahrt in Rouen war die Einnahme angeblich klein». Über die Luftfahrten der Bürger Garnerin und Robertson. Vom Herausgeber, Ebd., S. 1-14. Garnerins erstes Herabsteigen mit dem Fallschirm am 21sten October 1797 zu Paris, beschrieben von Say, Ebd., S. 14-8. Garnerin's beide ersten Luftfahrten mit der Bürgerin Henry.
11. Dazu U. Naumann: «Doch hat keines der späteren Werke Stifters die Beliebtheit der "Studien" erreichen können, von denen noch zu seinen Lebzeiten vier Auflagen erschienen. [...] Die von Thomas Mann bemerkte zu den Figuren in Stifters Werk eine "Neigung zum

Excessiven, Elementar-Katastrophalen, Pathologischen“ blieb unentdeckt, ebenso wie die Einsamkeit der Figuren, die Gestörtheit ihrer Kommunikation». U. Naumann, *Adalbert Stifter*, Metzler, Stuttgart 1974, S. 26.

12. V. Zmegac, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Niemeyer, Tübingen 1991, S. 148.

13. A. Stifter, *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*, in *Gesammelte Werke*, Sechster Band, *Kleine Schriften*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1959, S. 584-97, hier S. 584f. Auch in *Der Silvesterabend* (S. 574-84) äußert sich Stifters Interesse an ähnlichen u.a. astrologischen Themen wie Tag- und Nachtgleiche, Erdachse, Erdhälften und Umlaufbahnen.

14. A. Stifter, *Winterbriefe aus Kirchsschlag*, Tyrolia, Linz 1932, S. 20.

15. A. Stifter, *Briefe*, Wunderlich, Tübingen-Stuttgart 1947, S. 56-62.

16. Naumann, *Adalbert Stifter*, zit., S. 25.

17. B. Balzer, *Einführung in die Literatur des bürgerlichen Realismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006, S. 2.

18. S. Becker, *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848 bis 1900*, Francke, Tübingen-Basel 2003, S. 89.

19. M. Selge, *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geiste der Naturwissenschaften*, Kohlhammer, Stuttgart, 1976, S. 76.

20. A. Stifter, *Die Gartenlaube*, in *Gesammelte Werke*, Sechster Band, *Kleine Schriften*, S. 556-63, hier S. 557.

21. F. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in *Sämtliche Werke*, zit., S. 1245-53, hier S. 1245.

22. A. Stifter, *Studien: Der Condor. Feldblumen. Das Haiedorf. Hochwald. Narrenburg. Mappe meines Urgroßvaters*, hrsg. von Max Stefl, Adam Kraft Verlag, Augsburg 1955, S. 15 (Sigle C). A. Stifters *Der Condor* und *Das Haiedorf* erschienen 1840 erstmals in Witthauers "Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode".

23. C. Begemann, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1995, S. 110.

24. A. Stifter, *Der Nachsommer*, Franklin, Ottobrunn bei München 1984, S. 418f.

25. H. Gottwald, *Stifters literarischer Umgang mit Emotionen*, in "ide- informationen zur deutschdidaktik", Heft 1, 2005, *Adalbert Stifter*, S. 18-29, hier S. 19.

26. D. Müller, *Adalbert Stifter'sche Malmittel'. Beobachtungen zur malerischen Qualität von Adalbert Stifters Landschaftsschilderungen*, in "ide- informationen zur deutschdidaktik", Heft 1, 2005, *Adalbert Stifter*, S. 36-47, S. 41f.

27. M. Stefl, *Nachwort*, in A. Stifter, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, zweiter Band, *Studien*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1959, S. 693-708, hier S. 703f.

28. G. Helmes, *Bunte Steine als "Supplement der Gesetze"? Eine Relektüre Adalbert Stifters*, in G. Helmes, A. Martin, B. Nübel, G.-M. Schulz (Hrsg.), *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*, Narr Verlag, Tübingen 2003, S. 55-71, hier S. 59f. Vergleiche dazu auch die unkonventionellen Frauenfiguren in *Turmalin* und *Bergmilch*.

29. Vgl. H. J. Piechotta, *Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos*, in K.-H. Bohrer (Hrsg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, S. 83-110, hier S. 94f.

30. T. Mann zit. in M. Kreuzwieser, *Epochendialoge. Noch einmal: Adalbert Stifter und die Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Stifter-Lektüren Thomas Bernhards*, in "ide-informationen zur deutschdidaktik", Heft 1, 2005, *Adalbert Stifter*, S. 82-95, S. 83.

31. W. G. Sebald, *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*, in Ders., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2006, S. 15-38, S. 16.

32. S. Braun, *Naturwissenschaft als Lebensbasis? A. Stifters Roman Der Nachsommer und weitere Schriften Stifters als Dokumente eines Versuches der Daseinsgestaltung auf der*

Grundlage naturwissenschaftlichen Forschens, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, Linz 2006, S. 79.

33. T. Mann zit. in Kreuzwieser, *Epochendialoge*, zit., S. 83.
34. K. Roszbacher zit. in Ebd., S. 85.
35. S. Becker, K. Grätz, *Einleitung*, in diess. (Hrsg.), *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierender Realismus*, Heidelberg 2007, S. 7-17, hier S. 10f.
36. M. Klein, *Peter Handke und die Anfänge der zweiten "Stifter-Renaissance" in den 1960er und 1970er Jahren. Versuch einer Rekonstruktion*, in M. Klein, W. Wiesmüller (Hrsg.), *Adalbert Stifter*, LIT-Verlag, Wien-Berlin 2009, S. 27-45, hier S. 29.
37. Kreuzwieser, *Epochendialoge*, zit., S. 86.
38. Vgl. L. Brüning, *Wirklichkeit als literarisches Problem. Voraussetzungen und Formen des Erzählens bei Adalbert Stifter*, Telos, Münster 2005, S. 126.
39. K. Grätz, *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen*, in Becker, Grätz, *Ordnung – Raum – Ritual*, zit., S. 147-75, hier S. 149.
40. M. Selge, *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart 1976, S. 19.
41. Vgl. C. Begemann, *Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk A. Stifters*, in L. Danneberg, F. Vollhardt, *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2002, S. 92-127, hier S. 92.
42. Ebd., S. 109.
43. I. Schiffermüller, *Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter*, Sturzflüge, Bozen 1996, S. 25f.
44. K. Cornils, *Neues aus Arkadien. Der Streit um die Moderne bei Adalbert Stifter und Jorge Isaacs*, Böhlau, Köln-Weimar-Berlin 2007, S. 212.
45. A. Stifter, *Studien*, in A. Doppler, W. Frühwald (Hrsg.), *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Band 1.4, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1980, S. 36.
46. C. P. Berger, *"...welch ein wundervoller Sternenhimmel in meinem Herzen..." Adalbert Stifters Bild vom Kosmos*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996, S. 20.
47. M. Nicolaou, *Adalbert Stifters Der Nachsommer – Frauenbild und Generationswechsel. Mit einem Rückblick auf Der Kondor und Brigitta*, Phil. Diss. Univ. Heidelberg, 1996, S. 203.
48. Ebd.
49. Max Brod zit. in H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Winkler, München 1975, S. 76f.
50. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1249f.
51. «Vor dem benachbarten Hangar sitzt Curtiss ganz allein. Durch die ein wenig gelüfteten Vorhänge ist sein Apparat zu sehen; er ist größer, als man erzählt. Als wir vorüberkommen, hält Curtiss den Newyork Herald in der Höhe vor sich und liest eine Zeile oben auf einer Seite; nach einer halben Stunde kommen wir wieder vorbei, er hält schon in der Mitte dieser Seite; wieder nach einer halben Stunde ist er mit der Seite fertig und fängt eine neue an. Fliegen will er heute offenbar nicht». Ebd., S. 1248.
52. F. Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, in *Sämtliche Werke*, zit., S. 1086.
53. M. M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Hanser, München 1969, S. 54.
54. F. Kafka, *Der Verschollene*, in *Sämtliche Werke*, zit., S. 36.
55. K. Mann zit. in B. Plachta, *Der Heizer/Der Verschollene*, in B. Jagow, O. Jahraus (Hrsg.), *Kafka Handbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, S. 438-56, hier S. 438.
56. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1252.
57. Ebd., S. 1247.
58. Ebd., S. 1250.
59. Ebd., S. 1246.
60. Ebd., S. 1252.

61. F. T. Marinetti, *Gründung und Manifest des Futurismus 1909*, in U. Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*, DuMont, Köln 1972, S. 31f.

62. «Wir haben in Brescia eine Volksmenge wie noch nie [...] Die Restaurationen auf dem Flugfeld können Zweitausend Menschen vorzüglich bedienen, vor den vielen Tausenden müssen sie versagen, Militär wäre nötig, die Buffets zu schützen; auf den billigen Plätzen stehen fünfzigtausend Menschen den ganzen Tag.» Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1245.

63. Ebd., S. 1246f.

64. Ebd., S. 1253.

65. «Annalen der Physik», Band 16, zit., S. 3.

66. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1248.

67. Ebd., S. 1247.

68. Goethe, *Italienische Reise*. «Santa Lucia. [Hier beginnt] das Revier der Volksbedürfnisse, des Volkslebens, der Fisch- und Gemüsemärkte und der Schenken. [...] Vom Hafen an, um den sich aller Verkehr zusammenhäuft, der die unteren Klassen in Bewegung setzt und wie ein Zentralpunkt nach allen Seiten eine unglaubliche Tätigkeit, Arbeit und Industrie ausstrahlt, wächst die Bewegung des Gewerbes, des Volksbedürfnisse, des Volksgenusses. Diese ganze Seite sieht verwohnt, verlebt, verarbeitet aus. Der Kai ist schmutzig von Kohlenstaub und von unzähligen Material bedeckt, dichtgedrängt voll Lazoni, voll Barkenführer, Fischer, Hausierer». www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/goethe-italien/goethes-reiseroute/goethe-neapel/volksleben-in-neapel-i.html. Abgerufen am 20.12. 2010.

69. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1247.

70. Vgl. Goethe, *Italienische Reise*, am 24.3. 1787. Vorbei an den Überresten Paestums. www.goethezeitportal.de/index.php?...neapel. Abgerufen am 20.12. 2010.

71. «Einmal in Brescia spät am Abend wollten wir rasch in eine bestimmte Gasse kommen, die unserer Meinung nach ziemlich weit entfernt war. Ein Kutscher verlangt 3 Lire, wir bieten zwei. Der Kutscher verzichtet auf die Fahrt und nur aus Freundschaft beschreibt er uns die geradezu entsetzliche Entfernung dieser Gasse. Wir fangen an, uns unseres Angebotes zu schämen. Gut, 3 Lire. Wir steigen ein, drei Drehungen des Wagens durch kurze Gassen, wir sind dort, wohin wir wollten. Otto, energischer als wir zwei andern, erklärt, es falle ihm natürlich nicht im geringsten ein, für die Fahrt, die eine Minute gedauert hat, 3 Lire zu geben. Ein Lire sei mehr als genug. Da sei ein Lire. Es ist schon Nacht, das Gäßchen ist leer, der Kutscher ist stark. Er kommt gleich in einen Eifer, als dauere der Streit schon eine Stunde: Was? – Das sei Betrug. – Was man sich denn denke. – 3 Lire seien vereinbart, 3 Lire müssen gezahlt werden, 3 Lire her oder wir würden staunen. Otto: «Den Tarif oder die Wache» Tarif? Da sei kein Tarif. – Wo gäbe es dafür einen Tarif! – Es sei eine Vereinbarung über eine Nachtfahrt gewesen, wenn wir ihm aber 2 Lire geben, so lasse er uns laufen. Otto zum Angst bekommen: «Den Tarif oder die Wache!»» Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1247.

72. Ebd., S. 1245f.

73. Ebd., S. 1245.

74. Ebd., S. 1248.

75. Vgl. P. Demetz, *Die Flugschau von Brescia. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*, Zsolnay, Wien 2002.

76. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976, S. 112.

77. Ebd., S. 79.

78. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1245.

79. Ebd., S. 1246.

80. Ebd.

81. Ebd., S. 1248.

82. Ebd., S. 1250.

83. Ebd., S. 1251.

84. Ebd.

85. Vgl. G. Rubin, *The Traffic in Women*, in R. R. Reiter (Hrsg.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York 1975, S. 157-210, hier S. 166.

86. Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, zit., S. 1251.

87. «...Wir kommen an Hangars vorüber, die mit ihren zusammengezogenen Vorhängen dastehen, wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten.» Ebd., S. 1247f.

88. «In dem eingezäunten Platz vor seinem Hangar läuft Rougier, ein kleiner Mensch mit auffallender Nase, in Hemdärmeln auf und ab. Er ist in äußerster, etwas unklarer Tätigkeit, er wirft die Arme mit den stark bewegten Händen, betastet sich im Gehen überall, schickt seine Arbeiter hinter den Vorhang des Hangars, ruft sie zurück, geht selbst, alle vor sich drängend, hinein, während abseits seine Frau in engem, weißen Kleid, einen kleinen schwarzen Hut stark ins Haar gepreßt, die Beine im kurzen Rock zart auseinandergestellt, in die leere Hitze schaut, eine Geschäftsfrau mit allen Sorgen des Geschäftes in ihrem kleinen Kopf.» Ebd., S. 1248. «Die Zuschauer können einmal aufatmen und sich umsehn. Die junge Frau Bleriot mit mütterlichem Gesicht kommt vorüber, zwei Kinder hinter ihr. Wenn ihr Mann nicht fliegen kann, ist es ihr nicht recht, und wenn er fliegt, hat sie Angst; überdies ist ihr schönes Kleid ein bißchen zu schwer für diese Temperatur.» Ebd., S. 1250.

89. Ebd., S. 1251f.

90. Ebd., S. 1253.

